

タイトル	発見的装置：『海と毒薬』の寓意と象徴について(上)
著者	テレングト, アイトル
引用	北海学園大学人文論集, 23・24: A79-A103
発行日	2003-03-31

発見的装置

——『海と毒薬』の寓意と象徴について(上)——

テレングト・アイトル

一

一九五七年六月、八月、十月、三回にわたって雑誌『文学界』に『海と毒薬』が連載されたが、すぐ社会的な大きな反響を呼んだ。翌年四月文芸春秋新社より単行本として刊行され、十二月第五回「新潮社文学賞」、第十二回「毎日出版文化賞」という二つの賞を受賞された。⁽¹⁾ひとつの作品にふたつの賞が受賞されるということも異例である」と評論家平野謙はいう。そして一九六〇年代から現在まで、各大手出版社は様々な出版形態で『海と毒薬』を世に送り続けてきたのである。そのなか、とくに一九六〇年七月、新潮社と角川書店の二社より同時に文庫本として刊行され、さらに一九七一年七月講談社よりも文庫化された。二〇〇〇年まで角川文庫と講談社文庫はそれぞれ七十刷と五九

刷で、二〇〇一年まで新潮社文庫は八六刷までも増刷してきたのである。こういった出版の勢いに相まって、熊井啓氏の脚本と監督により『海と毒薬』は、一九八六年映画化⁽²⁾され、第十三回ベルリン国際映画祭で審査員特別賞銀熊賞を受賞する。その結果、『海と毒薬』の読者の受容の形は、文字から映像まで拡大され、さらに新メディアによって普及されるにいたっている。小説が発表されてから僅か四〇年間、このように大量出版され、かつ映像化された作品は、戦後文学においてそれほど多くはない。しかも重版を続けている事情だけを見ても、『海と毒薬』が世代を超えた大量の読者をもっていることが明らかである。そして外国語に翻訳された言語の種類をみても、その受容の鮮やかさがわかる。例えば、一九六四年モロダイア・ガヴァリディア氏のロシア語翻訳をはじめ、一九六五年エストニア語、一九

六七年アルメニア語、一九六九年ポーランド語、一九七〇年グルジア語というように、旧ソビエト連邦を中心とする社会主義陣営においていち早く翻訳されたのが興味深い。それから一九七二年英語、一九七九年フランス語とポルトガル語、一九八〇年ブルガリア語、一九八二年ドイツ語⁽³⁾といったように、徐々にヨーロッパ全域と英米圏に翻訳され読まれるようになる。それに対して台湾において一九八七年に翻訳され⁽⁴⁾、中国大陸の読者にも読まれている。そして、一九九九年海外において初めて、英国リーズ大学マーク・B・ウィリアムズ氏による遠藤研究専門書が世に問われた。遠藤研究史において記念すべきことである⁽⁵⁾。

それでは『海と毒薬』はなぜこれほど衰えることなく、複数世代の大量な読者と広範な外国の読者に受容されてきたのであろうか。それは小説によって呈示された事件そのものに関心があつたのか、それともその戦争と悲劇を描いた恐怖のストーリーそのものに惹かれてきたのか、もしくは信仰と文化といったような根本的な問いかけなどに興味を引かれたのであろうか。読者のこのような関心の所在について、ここで突き止めようとしてもあくまで憶測の領域からは出るものではない。しかしもし、作品の主題などから考えれば、ある程度理解すること

ができるかもしれない。つまり、最も重要な要因の一つは、戦争と日本人、あるいは人間の罪と罰に問いかけをするという、人間の存在そのものにかかわる、きわめて根源的な問題が取り上げられたことにあるが、さらに、作家のカトリック信仰という背景と、『海と毒薬』の小説の根底に介在する問いかけが、キリスト教に対する日本人の認識のズレが意識させられたことであろうと考えられる。事実、それは今までの大方の批評・研究⁽⁶⁾が指摘してきたことからほぼ捕捉できよう。

そういった読者・批評者や研究側の反響・批評はともかく、さしあたって作家自身と作品との複雑な関係において、最も深く根を下ろした基盤のなか、何よりもまず作家とカトリック教との関係を問い質すべきであろう。実際、『海と毒薬』の発表まで遠藤周作は、カトリック教の洗礼を受けており、また『神々と神と』、『白い人』、『黄色い人』のような一連の信仰や宗教の問題を扱った評論や小説を著している。したがって『海と毒薬』に対して日本国内外を問わず、宗教的、倫理道德的な文化風土的な価値判断の側面から解釈が行いがちなのは、やむを得ないことも知れない。しかし、宗教と文学、信者と文学の関係において文学の自立・自律性の説明を避けて作品を論じることができるのであろうか。実際、最もオーソドックスな立場を主

張するはずのカトリック大学のマイケル・ギャラガー会士（『海と毒薬』を英訳した第一人者⁽⁷⁾）でさえ、別な見解を強調しているのである。氏はカトリックに改宗したイギリス小説家グレアム・グリーン⁽⁸⁾の言葉を引用して、遠藤周作の文学の立場を次のように位置づけている。

小説を書くことと宗教のパンフレットを書くことは、まったく別のものです。小説を書くとき私が考えるのは、できるだけおもしろくしようということだけです。わたしはカトリック作家としてより、たまたまカトリック教徒だった作家として知られたいと思います。しかしカトリック教徒であるかぎり、その人のなすことすべてにカトリシズムの影響がおよぶものです。⁽⁹⁾

つまりカトリック教信者である遠藤周作よりも、むしろまず小説家であることが重要なのだ、というわけだ。言い換えれば、それはわれわれ読者あるいは研究・批評者の遠藤小説について宗教的、倫理的な価値判断の側面から読み解くことを暗に牽制しており、『海と毒薬』という作品を、まず一作家の文学作品と

して、作品そのものに注意し、小説そのものを芸術作品として扱うべきだということを示唆しているのであろう。実際、Ｊ・トマス・ライマー氏も現代世界文学の視野において、カトリック教作家よりも、まずその小説の文学的・技巧的な面に注目している。氏は遠藤文学の成功の「秘密」に言及して次のように指摘している。

（……）戦後の世界文学のなかで遠藤がそれほど高い評価を得る秘密はどこにあるのでしょうか。第一にあげたいのは、あまりにも明白なために言及されることが少ないのですが、遠藤が物書きとして卓越した技巧の持ち主であるという点です。調子の変化も自由自在、ユーモアのなかにペーソスをまじえたり、あるテーマをこっけいな茶番劇に仕立てておいて、いきなり焦点をしばって冷ややかなアイロニーに変えるなど、思いのままにどんな効果でもだすことができるのです。そのようなことばの才能、文筆の才能は、時代を問わずまれにしか見られない貴重なものです。⁽¹⁰⁾

遠藤文学の「秘密」は、まさしくその「卓越した技巧」と「文

筆の才能」や「効果」にあり、それらによって高い評価を獲得したという。しかし実際、今までの批評・研究は『海と毒薬』に関して一定の社会・歴史・宗教・倫理・価値観等を前提にしてその「秘密」を読み解く方が多く、三、四点の研究を除き、小説の文学的・技巧的な面に注目して読むことは少なかつたのである。したがって目下、そういった一定の社会・歴史・宗教・倫理・価値観等をできる限り切り離し、文学の、小説そのものの自立・自律性を考察することをさしあためた課題としたい。

以下物語論の諸方法を参照して、もっぱら『海と毒薬』小説・言説におけるそれ自体の固有の機能的側面に注意を払い、考察をして、その言説の寓話・象徴の自律性・意味作用と効果及びその解釈の可能性を検討し、それによって今まで広く読まれてきた小説の「秘密」を探ってみたい。

二

『海と毒薬』⁽¹²⁾は三章から構成されている。語り手と視点は、小説全体にわたって頻繁に変わり、一貫した語り手と視点が設定されていない。しかも出来事とストーリーが細やかに単位化され、語り手とそれらの視点が変換されるに従って出来事とス

トリーが展開されてゆく。そして出来事とストーリーの展開が、きわめて操作的に語られたにもかかわらず、まるで自然に物語単位として分節化されたかのように読み取れるのである。そういった語り手・視点の変化や、「卓越した技巧」が、例えば以下のような章・節立てやプロットとみなされるだろう物語単位の設定からも覗かれる。

例えば、小説は章ごとに小見出しが設けられ、第一章は「海と毒薬」というタイトルの下に、「前口上」、I、II、III、IV、Vといったように、六つの部分に分節化され、構成されている。その「前口上」は、さらに七つのプロットにわけて織り成されている。小説全体はこのように第一章から第三章までのすべての出来事とストーリーが細かく分節されて語られる。その単位化されたプロット数に丸数字を付けて、そのプロット数を例示するならば、次のようになる。

第一章「海と毒薬」:

前口上(導入部)	⑦プロット
I 節	②プロット
II 節	②プロット
III 節	⑦プロット

第二章「裁かれる人々」：

- IV 節 ②プロット
- V 節 ③プロット

I 節「看護婦」

- ⑦プロット

II 節「医学生」

- ⑤プロット

III 節「午後三時」

- ⑥プロット

第三章「夜のあけるまで」：

I 節

- ③プロット

II 節

- ⑦プロット

以上のように、小説が章・節とプロットによって構成されているが、全体の構成は三章、十一節、五一のプロットによって組み立てられていることがわかる。

ここでもまず第一章の「前口上」からみてゆく。この「前口上」は、しばしば「序章」や「冒頭部」とも称されてきたが、交響曲・ソナタや劇などの冒頭におかれた「導入部」（イントロダクション、あるいはプロローグ）と同じような役割を果たしたもののなので、厳密にはむしろそれは「導入部」として理解されるべきであろうか。すなわち、「序章」は小説において構えしすぎた嫌いがあり、「冒頭部」といっても、該当の部分は長すぎて、

語りの分量、長さや語り手などから考え、その内容が狭められた嫌いがある。したがって以下「前口上」、「序章」、「冒頭部」を避け、「導入部」と称す。

ところで、物語統辞論的に考えれば、実際この「導入部」は、物語全体の主調を決定している。後述の考察でも示されたように、それは物語全体の意味づけ・方向付けや案内役として設定されている。しかも小説全体からみて「導入部」は七つのプロットと、小説全体の約八分の一の分量を費やして織り成されているので、決して短いとはいえない。この「導入部」において作者・語り手は、まず「私小説」の語りを擬したように、「等質物語世界的語り手」⁽¹⁴⁾ (homodiegetic narrator) として、語りには「信賴性」の高い「自己物語世界」的なタイプの物語を語る構えで登場してくる。「導入部」全体において、語り手の「釘の問屋に勤め」る「私」の視点は一貫しており、変化がなかった。つまりこの「導入部」において「等質物語世界的語り手」が、「自己物語世界」的なタイプの物語を語ったのである。

その「導入部」の物語内容を辿ってみると、次のようになる。語り手である「私」は、まず物語の時間を夏季の八月とし、その事の由は「新宿から電車で一時間」の距離の「西松原住宅地に引越した」ところから始まる。それもまた何の変哲もない

日常生活の進行のなかで、語り手の「私」は私事の諸々のことから報告してゆくのである。「若い人夫」の歌った流行歌の挿入、ガソリン・スタンドの主人、洋服屋さんとその洋服屋のショーウィンドーに置かれていた碧い目の白人男子の人形、妊娠した妻との会話、風呂屋、「私」の肺病と気胸療法、勝呂二郎とその

医院……。そして「私」はその日常生活のなかで「病氣さえ良くなれば幸せなんだ」、「何もないこと、何も起こらないこと、平凡であることが人間にとって一番、幸福なのだ」と考えたりする。しかしその一方、殊のほか当の人工気胸をしてもらう「勝呂医師のことだけが妙に私の好奇心を唆^{そそ}った」り、わざと勝呂医師について「一寸した知識を仕入れ」て、勝呂の「F医大の卒業名簿」を見ついたり、近所の人々と勝呂医師の噂話をした^りする。その上、偶然にして親代わりに義妹の結婚式に九州F市に行き、同じく偶然に披露宴で新夫の従兄、F医大卒の人と同席にして、ついまた勝呂のことを探ってしまうのだ。そして「私」は「例の事件」を知り、勝呂医師の「蒼黒くむくんだ顔と、あのはえた芋虫のような指(……)あゝの指でさわられた冷たい感触」などを夢想したりする。かくして「私」はこの名称しがたい「好奇心」と詮索癖に駆られ、偶然に偶然が重なるにつれ、「私」はさらに時間をつくつて、ついにわざわざ「F市の新聞

社」の資料室までに足をはこび、古い新聞記事を丹念に調べる。そこでかつて戦争中F医大において残酷な生体解剖事件が起こったこと、戦後の裁判ですでに断罪されたこと、裁きを受けた人たちの名には、勝呂の名があったことを確認してしまうのである。

このように「導入部」のストーリー、物語内容を辿って考察してみると、「私」によって語られた何の変哲もない戦後の日常生活の風景は、実際「私」が詮索癖を憚らずに隣人のプライバシーに「好奇心」を募らせた結果であり、偶然に偶然を重ね合わせたことによつて、一連の出来事が細心に設定され、フィクション化されたことである。その果ての挙句に勝呂と生体解剖事件があたかも必然的な出来事のように導き出され、報告された^と読み取れる。敏感な読者であれば、ここにはショッキングな「事件小説」やルポルタージュはもとより、現実の日常生活に対するリアルな描写すら、期待しないだろう。というより、そこからはもはやあまりにも露出した技巧的な創作が看取され、「卓越した技巧」の効果が読み取れてしまうのではないだろうか。実際、この自然的というより、創作的・操作的な「導入部」において、作者の天才的ともいふべき挿入して描き出した詩的なフィクション・イメージを知覚せずにはいられない。それはつ

まり、あの有名な要のイメージ——「シヨオウインドオの人形」の表情から語り手の「私」が「エジプト砂漠のスフィックスを思い出した」イメージ（そのスフィックスは同時に小説の登場した視点人物「勝呂」をも凝視したイメージ）のことと、「生体解剖事件」の新聞記事を読んだ後、「私」がF医大の屋上から眺めた——「眼下にはF市の街が灰色の大きな獣のように蹲っている。その街のむこうに海が見えた。海の色は非常に碧く、遠く、眼にしみるようだった」（その「海」は諸登場人物と出来事の展開に伴って頻繁に表象されるイメージ）——海の風景のことであろう。本来、もし単なる戦中戦後の事件小説としてセンセーショナルな効果をねらったならば、この二つのイメージ・記号がなくても支障がないと考えられる。しかし、小説全体からみて、まさにこの二つの具象化されたイメージ・記号こそが、『海と毒薬』の寓意性・象徴性という小説の核に結びつけた、文学的技巧・美学的な仕掛けだといってよからう。評論家佐伯彰一氏は逸早くその技巧的、美学的な重要性について気づき、『海と毒薬』発表後の三年目、新潮文庫刊行の「解説」において、次のように述べていた。

（……）取り上げられ事件は、センサーショナルな残

酷物語だが、これはじつは、一つの倫理的、さらには宗教的な寓話の試みなのである。

（……）とくに効果的なのは、冒頭からさりげなく描きこまれた洋服屋のシヨオウインドオの「白人の男子人形」である。「謎のような微笑」をうかべて、店先に立っているこの人形は、くり返し現れて、不吉な予兆のような役割を果たす。動かぬ空ろな微笑は、「スフィックス」のように、その度に、微笑な陰影を深めてゆく。四たび、この人形が姿を現わすや、ぼくらは忽ちあの不気味なドラマの中核へと、じかに連れこまれるのである。⁽¹⁵⁾

さらに「海」についても氏は見事に次のように捉えていた。

（……）「海」とは、神なき風土の——人間を倫理的、宗教的な責任でしばると同時に、自由をあたえてくれる「神」不在の、異教的な風土の集約的な象徴だと、作者はいいたかったのである。⁽¹⁶⁾

「スフィックス」それ自体は、神話を起源としての寓話だとい

うことはいうまでもないことだが、『海と毒薬』「導入部」の語り手の「私」は、「スフィンクス」を「思い出した」り、「勝呂」に「スフィンクス」を凝視させたりして、さまざまな形で「スフィンクス」を「導入部」の語りに挿入したのが意味深い。つまりそこで「スフィンクス」の固有の寓意的な記号・イメージの意味が生かされ、「不吉な予兆のような役割を果たした」だけでなく、読者までもその「不気味なドラマの中核へと、じかに連れこまれ」たのも確かであろう。一方、「責任でしばると同時に、自由をあたえてくれる『神』不在の、異教的な風土の集約な象徴だ」と指摘された「海」も、実は文学的、詩的な言語において、象徴記号・イメージとして「海」と同じような根源的、起源的、超越的な機能を果たすものはそれほど多くない。

事実、『海と毒薬』の「スフィンクス」の寓話性と「海」の象徴性は佐伯氏の指摘によって、はじめてその文学的・美学的なイメージ・記号としての固有の機能が知覚させられたのである。もともと倫理・価値観・法的な裁断に基づくしか直視できない悲惨な生体解剖事件も、その指摘によって小説においてこそ正面から直視できる根拠が示唆されたのである。

しかし、もしさらに私たちが寓意と象徴の文学・芸術における本来の意味の広さと深さを想起し、作品全体において果たし

た機能を視野に入れ、そして語り手によって紡ぎだされた語りの技巧を合わせて考えれば、『海と毒薬』にとって、「スフィンクス」と「海」は、決して単なる技巧的な寓話・象徴的な記号・イメージではない。もはやそれらは『海と毒薬』にとって最も文学的な中核をなしていることが知覚されよう。つまり、その「スフィンクス」の寓意と、「海」の象徴によってこそ、物語が単なる恐怖の事件小説から多様な問いと、多様な意味の発見を含意する作品に変貌され、それによって悲劇の観賞におけるカタルシス的な効果が果たされたといえよう。もしくはその逆、『海と毒薬』小説によってこそ寓話と象徴の、本来それ自体の豊饒な意味世界が生かされたのだといえよう。しかし、実際、今まで『海と毒薬』の研究・評論は、寓意と象徴について過小評価してきたとはいえないものの、この文学的・美学的最も重要な装置が、しばしば文学の彩・装飾とみなされ、その傾向があったことも事実である。最初にその重要性を指摘した佐伯氏ですら、小説全体にとって寓意と象徴の文学における固有の機能的な面への言及が手薄か、不足である印象は歪めない。以下「スフィンクス」の寓意と「海」の象徴が小説全体にとって如何なる文学的・美学的な重要な役割を果たしているかについて、「導入部」以降の各節・章を検討することを通じて明らかにしてい

きたい。

三

「おやじの回診は何時に変わったんや、」

「三時半やろ」

「また会議か」

「うん」

「あさましい世の中や、そんなにみんな、医学部長になりたいたいものかな」

一月の風が破れた窓をならしていた。窓硝子にはりつけた爆風よけの紙がその風に少し剝がれて、カサ、カサと音をたてている。第三研究室はこの病棟の北側にあったから、まだ午後二時半すぎたばかりだというのは夕暮のように暗く冷え冷えとしていた。

机の上に新聞紙をひろげて戸田は薬用葡萄糖をふるいメスで削っていた。少し削り終わるたびに、彼は掌にその白い粉をつけて如何にも惜しそうに舐めるのである。病棟は静まりかえっている。

一階の大部屋患者も二階の個室患者も三時までには絶

対安静なのだ。

黄色い痰の塊を白金線でガラス板に引き伸ばしていた勝呂はそれを青いガス火の上で乾かしていた。痰の焼けるイヤな臭いが鼻についた。

「ちえつ、ガベット液が足りん」

「なに？」

「ガベット液が足りんのや」

勝呂は同じ研究生の戸田と話をする時は何時も片言の関西弁を使う。学生時代からいつの間にか二人の間ではそういう習慣が作られていた。むかしはそれも彼等が自分たちの友情を暗黙のうちに証明する符牒だったのだ。

「だれの痰や、それは？」

「おばはん——の」と答えて勝呂は顔をあからめた。戸田が葡萄糖の白い粉のついた唇の周りに皮肉な嗤いを浮かべてこちらを見詰めているのに気がついたからである。

……（二八〇二九頁）。

これは小説の第一章「導入部」につづく第I節の冒頭の部分

である。物語は、ここで時間・場所・語り手・視点・出来事・登場人物(「勝呂」を除き)など、「導入部」とはすべてが別の物語言説として展開されて語られてきたのが明白だ。第I節において、物語時間は「導入部」の戦後から戦争中にジャンプし、季節は冬一月。場所は東京近郊ではなく、のちの語りから九州F市大病院へ移ったことが判明される。そして登場人物は「勝呂」に「戸田」が加えられ、その二人の会話から「おやじ(橋本)」、「おばはん」などの人物の登場が予告される。しかも語り手の報告からは「勝呂」と「戸田」が、二人とも「研究生」で、かつ二人の間では「関西弁」を使う「学生時代」から友達の間柄だった、といった諸々の事情ないし性格までもわかってくる。

しかし、「導入部」の語り手とこの「第I節」の語り手は、明かに違ってきたのだ。従ってそこから一連の疑問が生じなくもない。つまり、小説の「導入部」で、「等質物語世界」的語り手として、「信頼性」の高い「自己物語世界」的なタイプの物語を語る構えで登場してきた、あの語り手の「釘の問屋に勤め」た「私」は、今どこに消えたのか? あの気胸療法をもとめて「勝呂医院」に通い、「好奇心」に駆られ、偶然に偶然を重ねて口実をつくって「勝呂」を詮索し、F市の新聞社資料室まで足を運んで調査した「私」は、一体今どこにいるのか? そして第I

節の冒頭でこう語っているのは誰なのか? それは主人公の「勝呂」か? それとも作家の遠藤周作か?

物語言説と物語内容いづれからみても、明らかに「導入部」とその後の物語との間に断絶と飛躍が起こっているのである。この断絶について物語の叙法から考察した影山恒男氏は、「導入部」を「外側の物語」と、その後の物語を「内側の物語」⁽¹⁷⁾と分けるように図式化して解釈しているが、ストーリーよりも、構造化して読み取ろうとしたところが興味深い。しかし物語論的な視点から考えれば、恐らくロラン・バルトは、もつとラディカルに、次のように答えるであろう。

(……)それを知るのは永久に不可能であろう。というのも、まさにエクリチュールは、あらゆる声、あらゆる起源を破壊するからである。エクリチュールとは、われわれの主体が逃げ去ってしまう、あの中性的なもの、混成的なもの、間接的なものであり、書いている肉体の自己同一性そのものをはじめとして、あらゆる自己同一性がそこでは失われることになる、黒くて白いものなのである。

おそらく常にそうだったのだ。ある事実が、もはや現実に直接働きかけるためにはなく、自動的な目的のために物語られるやいなや、つまり要するに、象徴の行使そのものを除き、すべての機能が停止するやいなや、ただちにこうした断絶が生じ、声がその起源を失い、作者が自分自身の死を迎え、エクリチュールが始まるのである。⁽¹⁸⁾

いうまでもなくここで「作者の死」を宣言したのは、バルトが実際の作家を指しているのではない。それはテキスト、エクリチュールに君臨してきた「権威・父」である作者のことである。したがってエクリチュール・テキストの解釈は作者の独占から解放されて読者側に移り、ここで読者が誕生し、テキストを書く「私」は、単なる紙の上の「私」以外何ものでもない。テキストは読者の無尽蔵な生産の記号の場となりかわったのだ。したがって『海と毒薬』の「導入部」の「私」にしろ、第Ⅰ節の物語の報告者である語り手にしろ、いずれも単なる紙の上の語り手であって、すべてがテキスト内に起こった出来事である以上、そこには厳密な断絶はない。もし「断絶」が生じたとすれば、単に作者遠藤周作とテキストとの間に生じただけの

ことだ。「作者の死」とはロラン・バルトの理論の最も重要な宣言だが、以上の引用のもう一つの重要なところは、つまり象徴のみ如何なる場合でもテキストの味方だという主張である。象徴について彼の主張するところによると、「作品は（最良の場合にも）どうにか象徴的である（その象徴法は息が短い。つまり、停止する）。『テキスト』は徹底して象徴的である。つまり、あまるところなく象徴的な性質が、想像され、認められ、引き出せる作品は、テキストである」⁽¹⁹⁾。言い換えれば、作品、テキストは閉じられた世界ではなく、常に「象徴」と同様、開かれていなければならない。

実際、こういった物語論の力説する原理に従い、テキストとしての『海と毒薬』を考える場合、小説全体の「導入部」とそれ以降のストーリーの「語り手」は、いずれも紙の上の「語り手」と変貌したとみなされるのだ。それが一つの小説として組織された以上、語り手はテキストの語り手であり、テキストと有機的な統一体として考えられる。したがって「導入部」が「等質物語世界」的なものであろうと、また第Ⅰ節から語られる物語が「異質物語世界」的なものであろうと、紙の上の語り手としては変りがない。そして、語り手は「私」であろうと、ではなかろうと、いずれもテキストとして生まれ変わり、一種の象

微的なものとしてみなされるべきだ。したがって、テキストそのものの全体でさえ象徴的であるならば、「導入部」において象徴である「海」と、寓喩である「スフィンクス」が挿入されたことは、言うまでもなくおのずとその小説の象徴性を物語っているであろう。そういう意味で『海と毒薬』は、まさにその「導入部」においてすでに、一連の象徴と寓話のもとで紡ぎだされた寓話的、象徴的な物語なのだということを、自ずから主張しているともよからう。

四

実際、『海と毒薬』の第Ⅰ節の二つのプロットにおいて、小説全体の主要な登場人物や、主な出来事はほとんど予兆されたいえる。例えば、語り手が視点人物として設定した優柔不断な性格の「勝呂」と、その対照的な人物、冷静で慈悲には程遠い性格の持ち主である「戸田」。また洋行帰りの「おやじの橋本教授」と、その妻子である「白人の女性」。学部長をめぐる権力闘争に明け暮れていた「橋本教授」の縄張りの人々——「柴田助教授」、「大場看護婦長」、橋本の姪の婚約者「浅井助手」ら——と、それらとの反対勢力、すなわち「小堀軍医」の連絡で西部

軍部と結託した「権藤教授」らの登場。そのなか、権力闘争と業績かせぎが余念なく進行されていくが、権威的な医者と死んでいく患者（阿部ミツ、おばはん）との生死決定の絶対的な関係は、まず患者の「おばはん」の実験解剖の予定から看取される。そして優柔不断な「勝呂」は不本意に実験の手術助手として決められたが、「みんな死んでいく時代やぜ。病院で死なん奴は毎晩、空襲で死ぬんや」と「戸田」の言葉を思い出して、ほとんど責めがなく、致し方がないことのように受け止める。

この第Ⅰ節全体はまず暗い話から始まったのである。

ところで、「海」のイメージがこの第Ⅰ節では二回も挿入されたが、いずれも薄暗い空の下に広がって、「黒い海」か、「黒い土埃」を吹き上げるものだった。「不気味な深淵」、無惨、悲劇などが「海」によって象徴され、表象されたのである。

しかし「海」というイメージ・記号は象徴である以上、決して単に無惨・悲しみというマイナスの意味を表象するにとどまらない。象徴は自律した記号として機能を果たさなければならぬ。象徴である「海」はまたその正反対の意味をも象徴し、表象することができる。例えば第Ⅱ節に入ってくると、「海」は逆に理想と夢をも表象しているのである。

医学部の西には海が見える。屋上にでるたびに彼は時にはくるしいほど碧く光り、時には陰鬱に黒ずんだ海を眺める。すると勝呂は戦争のことも、あの大部屋のことも、毎日の空腹感も少しは忘れられるような気がする。海のさまざまな色はなぜか、彼に色々な空想を与えた。たとえば戦争が終わり、自分がおやじのようにあの海を渡って独逸に留学し、向うの娘と恋愛をすることである。そんな出来そうもない夢の代りに、平凡でもいい、何処かの、小さな町でささやかな医院に住み、町の病人たちを往診することである。町の有力者の娘と結婚できれば、なお良い。そうしたら、自分糸島郡にいる父親と母親との面倒をみることもできるだろう。平凡が一番、幸福なのだと思ふは考える。……

（……）海が碧く光っている日にはふしぎにその詩が心に浮かんでくるのである。

羊の雲の過ぎるとき
蒸気の雲が飛ぶ毎に
空よ おまえの散らすのは

白い しろい 綿の列
（空よ おまえの散らすのは 白い しろい 綿の列）

その一節を口ずさむと勝呂はなぜか涙ぐみそうな気分
に誘われてくる。（……）

（四二～四三頁）

象徴的に表象された「海」は、今までのような暗い悲しみの表象ではなく、今や理想・夢・愛・ロマンを表象するようになったのである。同時に平凡で日常的な生の営みをも象徴しているといえる。そればかりか、歴史を想起すれば、「海」は明治以来日本の手本として学んできた彼方の西洋・ドイツ（橋本教授の留学先で、白人妻を娶った国でもある）をも表象しているのだ。ここで「海」は憧れと夢の象徴となる。「海」はそれらの夢、憧れを想像させ、イメージさせ、生み出して、また同時にそれらの夢と憧れを包含し、それらはまた「海」に吸収されるのだ。しかも海のイメージの連鎖で、さらに詩的な、甘い雲のイメージが連想され、その詩的イメージが主人公の心を動かさ、「海」は理想・夢の象徴になってしまうのである。

まさにここでわれわれは語り手の文学的、美学的な仕掛けや、象徴の本来の意味を心得た技巧の冴えが読み取れよう。つまりここでは「海」が両極端の情緒を矛盾なく象徴・表象し、その両極端の、互いに相容れない感情を吸収してしまうのだ。語り手にとって象徴としてのイメージ、記号とはまさに、そういったような両極端の情緒・感情を十分に吸収でき、またそれを生成できるようなものでなければならぬ。つまりそれは根源的な象徴の類のイメージでなければならぬ、「海」でなければならぬ。例えばそれが「F市」の「山」や「丘」、あるいは「島」や「町」であつてはいけない。

「海」の象徴性を詩的イメージとして分析できるように捉えたのがガストン・バシュラールである。彼は、「海」「水」を物質的想像力の四元素の一つであると想定したが、その「水」を根源とする詩的イメージとして、「海」を説明するならば、おそらくその象徴性がよりの確に理解されよう。

あの種の超詩学（メタ・ポエチック）にとつては、水は、もはや単に、気まぐれな瞑想や一連の夢想にあらわれて瞬時にして散り散りになつてしまうイメージ群ではない。水はイメージの支柱であり、やがてイメー

ジの出資者となり、イメージの基礎となる原理になつてゆく。かくて水は、深まりゆく瞑想のなかで、徐々に物質的想像力のエレメントになつてゆくのである。⁽²⁰⁾

実際、『海と毒薬』において「海」というイメージが表象できたのは、単なる暗闇や悲劇ではない。前に言及したように、それはまた夢や憧憬をももたらしたのである。バシュラールの言葉で言い換えれば、「海」は悲しみと憧れ、苦しみと楽しみの両方の「支柱」であり、両方の「出資者」であり、両方の「イメージの基礎となる原理」になるのである。また同時に両方をも吸収し、受容し、飲み込むのであろう。

このように考察してみると、『海と毒薬』の第一章第II節において「海」を呈示し、それによって多義性、象徴性を表象したそれ自体は、ほぼ自ずからこの小説が寓話的・象徴的な小説だということを知覚しているのだといえよう。

上で引用した憧れの象徴として表象された「海」のあと、ストーリーが「勝呂」の眺めていた海から現実に戻ってくるように語られる。つまり「米国人捕虜」が運ばれてきたり、権力にめぐる「人事関係や学閥」の動きが繰り広げられたりする。そのなか、「おばはん」は柴田助教授の実験のために犠牲になりかね

ないこと、「田部夫人」の手術は橋本教授の出世のための手段となったこと、それにすべてが科学の進歩のためだという口実。それらを思い巡らしているうちに、今や「勝呂」にとって、「海」（第Ⅱ節の末尾）はまたもや「ひどく黒ずんでいた」ように見えってくる。それだけではない。「黄いろい埃がまたF市の街からまいのぼり、古綿色の雲や太陽をうす汚くよごしている」（五一頁）のだった。無惨な出来事が徐々に差し迫ってくるのがここで「海」によって予兆されているのである。

実際、この「ひどく黒ずんでいた」海のイメージに続くストーリーには、「橋本教授」による「田部夫人」の手術死と、「おぼはん」の病死が物語られる。それらの生はいずれも「ひどく黒ずんでいた」暗闇に消えてゆくことが避けられないが、「何をしたって同じことやからなあ。みんな死んでいく時代なんや」と勝呂がいったように、「海」もまたそれを表象していた。

そして出来事が展開し、「アメリカの捕虜を生体解剖する」と「まで進行していくが、勝呂が助手としてそれに加わるのを承諾した途端、「海」はすでに医学部屋上で眺められたあの夢と憧れの「海」ではなく、「勝呂」の夜の夢までに現れ、恐怖を表象するようになり、悪として押し迫ってくるのだ。

闇の中で眼をあけると、海鳴りの音が遠く聞えてくる。その海は黒くうねりながら浜に押し寄せ、また黒くうねりながら退いていくようだ（七七頁）。

（……）

眠っては眼があき、眼があくとまたうとうとと勝呂は眠った。夢の中で彼は黒い海に破片のように押し流される自分の姿を見た（七八頁）。

たしかに、勝呂はその黒い海——人間にはどうしようがない「象徴的な存在」——に押し流され、捕虜の生体解剖に参加したのである。「海」はここで悪と、悪のパワー及び犯罪の象徴となったのだ。「勝呂」はその「悪」の象徴である「海」、その「黒い海に破片のように押し流され」、仕方がなく巻き込まれてしまうのである。「海」は、ここで個々人の運命を押し流すような巨大な、超人間的、超歴史的なものとして象徴され、人間はその根源的なイメージに包含され、それに服従するしかないものとして表象されてきたのである。

五

以上、『海と毒薬』の第一章「海と毒薬」の語りにおける出来事と「海」との関係を巡って考察してきたが、以下第二章「裁かれる人々」をみてゆくことにする。

まず第二章「裁かれる人々」第I節「看護婦」において、語り手が今まで自ずから報告するという視点を変えて、今度は「上田ノブ」の「手記」を挿入するという形で出来事の展開が語られる。手記は「わたし」という語り手を設定し、語りは告白的な文体をとり、叙述内容は語り手の「わたし」の「自己物語」の範囲に限定されている。しかもその叙述には、「そうしなくどい経過を書くのは、この手記を長くするだけですから省くことにします」と手記自体について自己言及をするが、それは手記一般の、いわゆる自然に自分の行動を記録するといった語り口と違って、ややもするとやむを得ず告白しているような傾向があり、その口調は供述録的なものと言えなくもない。

その第I節「看護婦」のストーリーを要約すれば、凡そ次のようになろう。

「わたし」は二五歳の夏、F市の医大病院で看護婦として働いたとき、「上田」という患者である満鉄の社員と知り合い、本能

的に子供が欲しかったため上田と結婚した。そして上田について「みどり丸」に乗り、「東支那海の黒い海面」（八五頁）を眺めながら、植民地満州まで渡った。最初、満州大連での生活は「満足」していたが、妊娠と死産、そして「女の生理を根こそぎにえぐりとられた」「石女」になったこと、その上、夫が「料亭の女中の所に通っていた」ことなどが重なるにつれ、ついに離婚して、三年前と同じ「みどり丸」で日本に戻ってきた。戻って大学病院に勤めた「わたし」は、孤独のあまり犬を飼ったが、それでも「夜なんかふと眼のさめる時、アパートから海が遠くないので波のざわめきが聞え、闇のなかでその海鳴りをじっと耳にしていると、わたしは言いようのない寂しさにおそわれた」（九一頁）。そのなか、産む能力を失って子供に特別な思いをかける「わたし」は、「橋本部長」とドイツ人の「ヒルダ」の間に生まれた子供を可愛がってやろうと手を差し伸べる瞬間、「触れないでください」とヒルダに怒られたことから、本能的にまた「ヒルダ」を憎むようになる。さらにある日病院で、患者の「前橋」が「自然気胸をおこした」が、「浅井助手」の「どうせ助からん患者だろ。麻酔薬をうつて……」と指示された通りに注射しようとしたところ、「ヒルダ」に発覚され、「死ぬことがきまっても、殺す権利はだれもありませんよ。神さまがこ

わくなくのですか。あなたは神さまの罰を信じないのでですか」と激怒される。それが原因で「わたし」は病院の仕事をやめられたが、まもなくまた「浅井助手」に頼まれて、「米国の捕虜を手術する」ための「手伝う看護婦」を承諾し、病院の仕事に復帰した。実際、「わたし」にとつて、「日本が勝とうが、負けようが、わたしにはどうでもいいことでした。医学が進歩しようがしまいが、どうでもいいことでした」（二〇四頁）。しかし「わたしはもし、自分があの大連で赤ん坊を生んでいたならば、上田とも別れなかったろうし、自分の人生もこれとはちがったことになっただろう（……）」（二〇五頁）といったように、「わたし」は自分を一種のどうしようもない運命ともいうべきものに翻弄されたのを感じたようである。

これは第Ⅰ節「看護婦」の大まかな荒筋である。手記として挿入されたもので、小説の冒頭の「導入部」と同様、「等質物語世界的語り手」によつて、「自己物語世界」的なタイプの物語を語って展開してゆくのである。しかし、「導入部」と同様な語り、視点をとつたとはいえ、また同じ「生体解剖事件」に向かわせた語りとはいえ、第二章第Ⅰ節「看護婦」は第一章第Ⅰ節「勝呂」の物語とはすでに違ったものとなっており、ある意味ではこの挿入された「看護婦」の手記によつて、小説全体の

美学的、文学的な一貫性が損なわれたではないかと懸念される。単なる「生体解剖事件」小説ならば、あるいは物語内容だけを考えれば、もちろんこの一貫性のなさや綻びには心配が無用だが、しかし「導入部」に挿入された「スフィックス」の寓話と象徴的な「海」を想起して、なおかつ事件小説とは程遠いこの小説の物語言説を考えれば、「看護婦」の「手記」が、「勝呂」の語りとはどのような統辞的な関係によつて成り立ったのかわかる。つまり、「看護婦」の「手記」を有機的に小説全体に結びつけたのは、ほかではなく、まさに象徴としての「海」なのだ。事実、「海」はこの第二章第Ⅰ節「看護婦」において全部で六回も表象されているのである。たとえば、最初の「東支那海の黒い海面」は「わたし」の結婚生活の象徴的な表象となっており、次に満州から戻ってきてから、「わたし」が「寂しさにおそれ」たのも、あの象徴としての「波のざわめきが聞え、闇の中でその海鳴りをじつと耳にして」いたからである。そして「戦争はだんだん、ひどくなり」、時代、戦争、空襲、悲劇、そして「独りぼっちの女のわたし」が巻き込まれていく一人間の存在と運命を象徴して表象されたのも、その「海」であつた。

夜、眼を覚ました時に聞える海の音がこの頃、なん

だか、大きくなっていくような気がします。闇の中で耳をすましていると一昨夜よりも昨夜の方が、昨夜よりも今夜の方がその波のざわめきが強く思われます。わたしが戦争というものを感じるのはその時だけでした。あの太鼓のような暗い音が少しずつ大きくなり高くなるにつれ、日本も負け、わたしたちもどこかに引きずり込まれていくかもしれないと思いました。

(……)

どうせ何をしたってあの暗い海のなかに誰もがひきずりこまれる時代だという諦めがわたしの心を支配していたのかもしれませんが(九七頁)。

この「引きずり込まれていくかもしれません」、あるいは「誰もがひきずりこまれる」のはあの「海」ではあるが、それは「わたし」にとって、単に時代、戦争、悲劇、運命の象徴的な存在のみならず、その逆に、また「海」は人間を救済する神さま側、あるいは慈悲深く人間を憐れむ側、罰する側の声——ヒルダの「神さまがこわくないのですか。あなたは神さまの罰を信じないのですか」と激怒し、詰問した——あの声をも象徴的に表象しているのである。

最初はおかしかったがそれ(ヒルダの詰問〈引用者注〉)を聞いているうちに面倒臭くなりはじめました。暗い太鼓のような夜の海鳴りの音がわたしの心に広がってきました(一〇〇頁)。

同じ「太鼓のような海鳴り」という象徴が、人間の不幸を表象できるが、同時に人間の救済や慈悲する神の声、あるいは神罰の予兆までも「海」で象徴されているのである。

そしてこの第II節においての「海」は、最後にまるで「米国捕虜生体解剖」の現場を象徴するように描写される。「うぶ毛のはえた西洋人の女の肌、あれと同じようにやがてメスを入れるのだなとわたしは考え」たのを象徴的に表象したかのように、「わたしは目をあけて太鼓の音のような暗い海鳴りを聞いて」(二〇五頁)いたのであった。「米国捕虜生体解剖」に立ち会った語り手の視覚によって目撃される悲惨な現場が、ここでは「太鼓の音のような暗い海鳴りを聞い」たと、聴覚によってキャッチする形で、「海」の介在によって悲劇が象徴されたのだ。象徴の本来の多角的、多樣的、多義的な表象機能がここで語り手によって見事に表象されたといえよう。

六

第二章「裁かれる人々」の第II節「医学生」は、もう一つの手記を挿入した形で構成されている。この手記は「戸田」によって書かれたものになっているが、第I節「看護婦」の「わたし」という語り手とは同じものの、「ぼく」と自称するような一人称が設定され、全体の語りはほぼ告白的な文体となっている。叙述内容も第I節「看護婦」と同じく「自己物語」の範囲に限定される。しかも手記とはいえ、読者のためにわざと書かせられた身上調書か、身上調書の補遺のような語り口で語り、それもまた自己言及の形で、手記自体の語るべきものと、語るまいものにまでコメントをしたり、取捨選択をしたりしているが、その告白・供述の合間には、いく箇所読者機嫌取り・弁解の口調が見られ、もはや「手記」とはいえない文体も看取される。

こんな経験はいくら列記しても仕方があるまい。程度の差こそあれ、これと同じような本質をもった行為はぼくの幼年時代から少年時代をほじくれば幾つでも並べることが出来るのだ。ぼくはただ、その中から眼だったものの一つ、二つ思いだしたにすぎぬ(一二九

頁)。

このように語った語り手の語り口は、自分の体験などを自分で書き記すという「手記」を目的とするよりも、読者に読ませようとする動機に基づいた供述・身上調書に近い「手記」だといえようか。さらに、

もう、これ以上、書くのはよそう。断わっておくが、ぼくはこれらの経験を決して今だって苛責を感じて書いているのではないのだ(一二六頁)。

語り手の「戸田」である「ぼく」は、ここでは「手記」それ自体に対して自己言及的な形で、今や書く範囲だの、告白に伴う心情だのにまで言い及ぼしているのだ。あたかも特定の読者に向かって、「ぼく」は自己弁護をもしながら供述しているようだが、そういった語り口で語られたのは明らかに「手記」かはみだしたといえよう。さらにその「手記」には読み手の共鳴・賛同・対話をも強く求めているかのようで、そういった語り・視点も随所読み取れる。ある意味においてこの「手記」は、すでにジャンルを超え、読者のわれわれに直接問いかけをし、

対話を仕向けてきたともいえる。

こんな少年時代の思い出はぼくだけではあるまい。形こそ変れ、あなた達だっておそらく持っているものだろう。だがそれに続く次のような思い出は一体ぼくだけのものなのだろうか。それともあなた達もこれと似た経験を心のどこかにしまっているのか(一一六頁)。

(……)ぼくはあなた達にもききたい。あなた達もやはり、ぼくと同じように一皮むけば、他人の死、他人の苦しみに無感動なのだろうか。多少の悪ならば社会から罰せられない以上はそれほどの後ろめたさ、恥ずかしさもなく今日まで通してきたのだろうか。そしてある日、そんな自分がふしぎだと感じたことがあるだろうか(一二六―一二七頁)。

ここまで読者が問いかけられてくると、「手記」は、もはやわれわれ読者に向けた「書簡」、あるいは「読者への置手紙」といふべきなのであろう。というのは、それは手記一般とは違って、

「戸田」II「ぼく」が有りのままに記録をするというより、むしろ手紙を読む人に向かって事情の説明、あるいは心情を訴えるという思いの方が濃厚だったからである。したがって、物語言説において、この「手記」は、有りのままに記録をするという形をとりながら、実際、物語内容において「ぼく」は読者のわれわれに手紙を読ませて釈明しており、訴えているのだと読み取れる。

実際、この手記において「戸田」は、自分の小学校から医学生までの生い立ち、性格、家庭事情など、さらに「生体解剖事件」にかかわるまでの経緯を語ったのである。簡単にその語りを要約すると、「ぼく」は医者の子で、「百姓の子」とは違って利口だった。少年時代から大人たちに褒められるコツを身につけていた。大人たちに褒められるために、偽善を行うことも辞さないが、大人になつてから、「他人の眼、社会の罰」に恐れる一方、秘密にさえできるなら、自分の「姦通」行為にすら「罪悪感」を感じないという。しかも、「ぼくは他人の苦痛やその死にたいしても平気なのだ」。そして「ぼくの世話をしてくれた女中」と肉体関係をもち、死なせていたかもしれない危険な方法で、騙して墮胎させ、女中を故郷に帰した。「にも拘わらずそれほど苦痛感はおきてこなかった」という。結局、「ぼく」は

「柴田助教授」と「浅井助手」に向かつて、生体解剖に参加するのを承諾するが、同時に、

(これをやった後、俺は心の苛責に悩まされるやろか。自分の犯した殺人に震えおののくやろか。生きた人間を生きたまま殺す。こんな大それた行為を果たしたあと、俺は生涯くるしむやろか)

(……)

(この人たちも結局、俺と同じやな。やがて罰せられる日が来ても、彼等の恐怖は世間や社会の罰にたいしてだけだ。自分の良心にたいしてではないのだ)(一二九頁)

というように、世間や社会の罰と、良心の苛責・罪悪感について内心で探って思い当てる。

かくして、「戸田」の「手記」は「ぼく」の生体解剖までの経緯を語っているが、それは「手記」とは程遠いものであって、むしろ「ぼく」の「他人の苦痛やその死にたいしても平気なのだ」という性格を読者に説明したり、病院で働く職業柄を説明して「医学生としての日常はいつかぼくにあの他人にたいする

憐憫や同情の感覚を磨り減らせていったようである」(一二四〜一二五頁)と、われわれ読者に釈明したりしているような弁解の「書簡」としても読み取れる。

そしてさらに、その説明・釈明としての「手記」を書かねばならぬ、あるいは読者に訴えねばならぬ意図・目的までも、またもや「手記」に書き留めてある。

それなら、なぜこんな手記を今日、ぼくは書いたのだろう。不気味だからだ。他人の眼や社会の罰だけにしか恐れを感じず、それが除かれれば恐れも消える自分が不気味になってきたからだ。

不気味といえは誇張がある。ふしぎのほうがまだピツタリとする(一二六頁)。

この「手記」・「書簡」を書く理由はほかではない、まさしく「ふしぎ」さによるものだという。「なぜこんな手記を今日、ぼくは書いたのだろう」。つまり「ふしぎ」^{不気味}だからである。

ところが、ここで、小説全体の統辞的な機能を果たす「導入部」において描かれた、あの寓話のイメージ想起し、あの紡ぎだされた「スフィックス」を思い出さずにはいられないであらう

う。そしてその「スフィンクス」の寓話は『海と毒薬』にとつて、単なる技巧的な寓話・象徴的な記号・イメージにとどまらず、まさにそれは最も文学的な中核をなしているのを思い起こせば、ここでの「ふしぎ」は自ずと明らかになるはずだ。すなわち、「戸田」の「手記」を書かせた「ふしぎ」は、ほかではない。それはまさしく類語・隣接関係において「スフィンクス」に向かわせ、それに含意され、「スフィンクス」の謎——「ふしぎ」に関連付けられたアレゴリーである。その「ふしぎ」は「スフィンクス」によって生成され、「スフィンクス」も古来その「ふしぎ」さを表象してきたのだ。つまり、テキスト全体から、あるいは物語言説の統辞と構造から考え、「スフィンクス」という寓意の「ふしぎ」さが「戸田」に「手記」・「書簡」を書かせたのであり、テキストにおける寓意の「ふしぎ」さによって生成された行為でもある。さらに「手記」・「書簡」を書く意図・目的である「ふしぎ」さが、言うまでもなく逆に「スフィンクス」の謎に従属され、またそれに吸収されるのだ。

したがって、「戸田」の「手記」は、物語内容において、単に「ぼく」の生体解剖までの経緯を語ったように見えるが、しかし一旦「導入部」の「スフィンクス」の「謎」・「ふしぎ」さの寓意を經由させられ、あるいはそれが背景になると、「手記」は単

なる犯罪者の告白・身上調書の補遺として読み取れなくなる。つまりそれは寓意という文学的、美学的な機能が介在されたことによって、「戸田」の「手記」は多様な問いかけが可能となり、人間の自己矛盾が表象され、「罪悪」ですら「ふしぎ」に含意される「手記」・「書簡」となってしまうのだ。したがって、「戸田」による「生体解剖事件」への参加は、まずこの「ふしぎ」さ——謎の「スフィンクス」によって生成され、それに問いかけられ、またその「ふしぎ」さに吸収されるのである。同時にその「スフィンクス」の寓意のカタルシス作用によって、語り手と共にわれわれ読者も、その無惨な悲劇に対して倫理・道徳・宗教的な価値判断を超越でき、正面から受け入れることが可能となったのではなからうか。したがって、寓話の「スフィンクス」の挿入によって、文学的・美学的な効果機能・が果たされた例、あるいは物語言説における単なる一技巧が物語内容において多義性を生成した例をここで見ることができたのである。もちろんここでの「スフィンクス」は象徴の「海」ほど超越的、根源的なものではない。しかしにもかかわらず、すくなくともこの「スフィンクス」の寓話につき、「字義通りの意味ひとつだけ」ということはありえず、およそある陳述が有効である場合には、それはもうひとつ超越的な意味を、即ち字義通りのレヴェルの

向うにもうひとつ象徴的な剰余の部分をも孕まねばならないのだ⁽²¹⁾と理解や解釈するべきであろう。

注

- (1) 平野謙著「解説」、遠藤周作著『海と毒薬』角川文庫、一九六〇年(一六五頁)。
- (2) 熊井啓脚本・監督「海と毒薬」映画(白黒、ワイド、一二三分)ヘラルド社、一九八六年)。なお、小説と映画の関係についての研究には衛藤賢史氏の「小説と映画における『海と毒薬』」(別府大学紀要第三二号、一九九一年一月、四四〇五五頁)において詳しく分析されている。
- (3) 外国語各国の翻訳初出についての詳細は、遠藤周作、V・C・ゲッセル他編著『遠藤周作とShusaku Endo』(春秋社、一九九四年、i-vi頁)の文献を参照。
- (4) 遠藤周作著、吳蕙萍訳『海與毒薬』星光出版、台北、一九八七年。
- (5) Williams, Mark B. Endo Shusaku: A Literature of Reconciliation. (Japanese Studies Series) Nissan Institute/Routledge, 1999.
- (6) 笠井秋生・玉置邦雄編『作品論・遠藤周作』双文社出版、二〇〇一年。
- (7) 現時点で『作品論・遠藤周作』は最新の専門的な研究成果を収録した論文集である。さらに論文集に付された「作品別参考文献」の『海と毒薬』に関する詳細な文献(二九五〜二九八頁)に案内され、一々丹念に原文を辿ってみたところ、「受容理論」や「読者反応理論」からアプローチした研究はほとんどなく、今までほぼ一致して戦争と日本人及びキリスト教と日本人、そしてその両者に介在する罪と罰を主題とした研究である。
- (8) マイケル・ギャラガー (Michael Gallagher 1930〜) 米オハイオ州クリーヴランドにあるイエズス会系、カトリック大学——ジョン・キャロル大学国文学教授。『海と毒薬』をはじめ、三島由紀夫の『春の雪』、『奔馬』等をも訳した日本文学研究者。
- (9) グレアム・グリーン (Graham Greene 1904〜1991) イギリス小説家、モラルや宗教と政治、あるいは善と悪の葛藤の苦しみを描いた作家。
- (10) 前掲書『遠藤周作とShusaku Endo』(マイケル・ギャラガー著「へわが兄弟なるこれらのいと小さき者」のために——遠藤周作のこだわり——」一六頁)。

(10) 前掲書『遠藤周作と Shusaku Endo』(J・トマス・ライマー著「愛というもつとも尊い贈り物——現代世界文学における遠藤周作——」六〇頁)。

(11) 『海と毒薬』に対する文芸学的方法論や技法などについての研究には、南部全司氏の「遠藤周作とフランソワ・モリアック——『海と毒薬』の技法をめぐって——」(『仏語仏文学研究』中央大学、一九七七年三月)、影山恒男氏の「『海と毒薬』の叙法と構造——状況と倫理への一つの挑戦——」(『活水日文』活水学院日本文学会、一九九七年十二月)、大田正紀氏の「遠藤周作『海と毒薬』論(二)——描かれざる『恩寵』をめぐって——」(『梅花短期大学研究紀要』第四六号、梅花短期大学、一九九八年三月)などがある。

(12) 本小論の考察に用いたテキストと引用は、すべて遠藤周作著『海と毒薬』新潮文庫、一九八六年(第五〇刷)版を参照したが、引用文の頁数は、必要に応じて該当の引用文の末尾に掲載した。

(13) 「プロット」を劇の物語単位としてアリストテレスの『詩学』においてすでに用いられてきた。ただし現代小説において応用する場合、困難が多いことも論じられている。しかし『海と毒薬』の場合、語り手と視点とストーリーには変化が多

く見られ、作者の遠藤でさえ錯綜し過ぎることを避けたがっていたようで、詳細にわたって語りを「行空き」でわけて語っていることが見られる。したがって本分析において、その語りの行空きによって区分されたストーリーの段落を「プロット」と看做して、その物語の文法・秩序・順序などを分析したが、その結果、他の物語単位より「プロット」の方が比較的有效であることが判明された。

(14) ジェラルド・プリンス著、遠藤健一訳『物語論辞典』松柏社、一九九一年(八二頁)。

(15) 佐伯彰一「解説」、遠藤周作『海と毒薬』新潮文庫、一九八六年(第五〇刷、一七四〜一七五頁)。

(16) 同右書(一七七頁)。

(17) 影山恒男著『海と毒薬』の叙法と構造——状況と倫理への一つの挑戦——、『活水』日文三三三号、活水学院日本文学会、一九九七年十二月(一一五〜一二四頁)。

(18) ロラン・バルト著、花輪光訳「作者の死」、『物語の構造分析』みすず書房(七九〜八〇頁)。

(19) 同右書「作品からテキストへ」(九六頁)。

(20) ガストン・バシュラール著、小浜俊郎、桜木泰行訳『水と夢』国土社、一九六九年(一六頁)。

(21) アンガス・フレッツチャー著、高山宏ほか訳「文学史におけるアレゴリー——アレゴリストの組み合わせ術と装飾術——」、『アレゴリー・シンボル・メタファー』平凡社、一九八七年三月（九頁）。